

|| Quan s'hagi fet collita...

Quan s'hagi fet collita, aleshores, hi haurà temps per destriar el gra. Proverbi d'ossos i silenci. Aquesta frase (del Vell, Cap del Consell de la Tribu i pare de Demoke, el tallista, i també frase del savi Agboreko) de l'escena final, o epíleg, una escena curta, tanca el cercle de l'obra de *La Dansa dels Boscos* de Wole Soyinka. Un cercle màgic que s'inicia, després del pròleg d'Aroni (el coix, missatger del Pare del Bosc, anomenat Obaneji), amb la sortida dels Morts, esquarterant el terra.

En el nostre cas, el nostre muntatge, el cercle s'inicia l'octubre-novembre de l'any 1993. D'aleshores ençà i fins al moment de l'estrena, el projecte ha fascinat la gent que formem l'AIET, i sobretot a tots els que hem estat directament vinculats a la seva realització.

Part d'aquesta fascinació es podia llegir en els ulls dels actors en els assaigs, ja que, en un principi, la raó primordial semblava que era l'interès pel món africà. Però després la fascinació ha estat més profunda, en llançar-nos a l'interior del significat —o significats— del text.

Soyinka, nascut el 1934 en Abeokuta (Nigèria), és una veu posterior a aquella generació d'escriptors (Aimé Césaire, L. Damas, L. Sedar Senghor⁽¹⁾) de la *Négritude* que entre els anys 1934 i 1948, fins al 1958 i en endavant, moment de la descolonització europea d'Àfrica, cridaven el color negre com a bell, enlairaven el concepte del negre com a emoció (una metàfora que Jean Genet sabia transgredir a ulls europeus amb els seus *Les Nègres* (2)). Soyinka és posterior i contestatari a aquests, ja que ell proclama la força del tigre per arrabassar els seus enemics, si es té consciència de tigre (3), com a metàfora eficaç de la posició crítica i política del neoafricanisme al món, de la motivació fonamental d'un discurs africà cap al Futur. Aquesta obra, *La Dansa dels Boscos*, junt amb *Death and the King's horseman* (1975), cercarien en el Passat, per llançar-se cap el Futur, però amb una mirada universal. Una mirada que Soyinka no desconeix i que la trobem en els clàssics, en Eurípides, en Shakespeare, en Brecht, en tots els clàssics del món, una mirada ampla, humana, sàvia, protectora, provocadora de pensament i de vigília.

D'altra banda, cal no oblidar que l'esforç de les literatures neoafricanes, gairebé totes s'expressen en l'ex-llengua colonial, ha estat donar a conèixer les seves tradicions i l'impacte que han anat provocant les colonitzacions del passat i del present (les primeres invasions musulmanes fins al Sahel, les constants lluites entre ètnies i regnes del passat —de les quals parla *La Dansa dels Boscos*, des de la Cort de Mata Kharibu— i la colonització, entre cometes, dels europeus

i el resultat del seu pas per Àfrica, les fronteres artificials fruit del repartiment de territoris). L'idioma original de *La Dansa dels Boscos* és l'anglès. Wole Soyinka és nigerià, i utilitza l'anglès com a idioma, però també escriu en yoruba, allò que ens diu és yoruba, la veu d'un yoruba contemporani (4). Quan Wole Soyinka va rebre el Nobel, l'any 1986, declarà que pensava que aquell premi era també un reconeixement d'Europa a les altres cultures, l'africana en aquell cas, i un senyal de com Europa, cansada, esgotada de si mateixa, mira cap a altres llocs, per poder assedegar-se, i omplir-se de nou d'humanitat. L'Europa que anuncia el seu nou final de segle no sap on posar els peus; lliçons com les de Pasolini, el temor que té Europa als Bàrbars —en Jean Genet eren els Bàrbars els qui ja conquerien el món (*Les Nègres*), i en Soyinka, i des d'Àfrica, tots som o hem estat bàrbars per construir el somni d'un present gloriós.

La Dansa dels Boscos no és tan sols una obra africana, és també una obra universal (5). És africana la seva sàlvia, la seva sang, el seu significat (6). En la seva estructura hi trobem el coneixement que Soyinka té de la Tragèdia Grega i del teatre europeu, des de Skakespeare a Brecht. Les analogies podrien trobar-se entre *Les Bacants* d'Eurípides (7), *El Somni d'una Nit d'Estiu* de Skakespeare (8), i la intenció política constant que ens recorda Brecht (9) (Soyinka té un teatre de caire popular, pedagògic, i un altre d'èpic, totalment poètic, com Brecht. Del teatre de caire popular de Soyinka podríem citar *Jero's metamorphosis* —1973— i *The trial of Brother Jero* —1963—.)

La Dansa dels Boscos transcorre en una nit, en la qual Demoke —el tallista—, Rola —una dona, la puta o la Reina, una simbolització del poder— i Adenebi —l'home polític, el funcionari, l'hipòcrita social—, són duts per Obaneji —el Pare del Bosc— a l'interior del bosc, a presenciar —a patir un trànsit, un ritu de renaixement— el judici als Morts —els avantpassats no-il·lustres, el Mort, guerrer, capità de l'exèrcit de Mata Kharibu, i la seva dona, la Morta, prenyada, que duu a dins un no-nat, el Mig-nen, simbolització de la Nigèria manllevada, durant cent generacions— sota la presència dels Esperits del Bosc, invocats per Aorni, el coix, el missatger del Pare del Bosc. Tot ha estat provocat pels humans, ens explica Aorni al principi. Els humans, vanagloriant-se'n, han fet un tòtem, tallat per Demoke, per celebrar l'Assemblea de les Tribus (un esdeveniment històric durant moltes generacions, diu Adenebi a l'escena quarta), però no saben que han ofès a Eshuoro («la carn esgarriada d'Oro, que treballa en gran part del que és bestial en els humans» diu Aroni, i que és la divinitat del destí, de la força de la creació de la natura —Dionissos?—) tallant l'Araba, el seu arbre sagrat. Ofensa que mou dues trames en paral·lel, els desitjos del Pare del Bosc de fer que els humans prenguin consciència d'ells mateixos, i Eshuoro, que persegueix Demoke per venjar-se, amb la contra d'Ogun (Déu protector dels tallistes, els ferrers, els artistes, la creació humana —Apol·lo?—).

L'obra original no consta d'escenes. Són dos actes amb transicions marcades per les didascàlies, però nosaltres hem treballat a partir d'una anàlisi d'un pròleg, vuit quadres i un epíleg. En el pròleg, Aroni el coix ens posa en coneixement que ell ha portat els Morts, davant la insistència dels humans.

Parla de les vinculacions de Demoque, Adenebi, Rola i Agboreko (savi, vident, pervivència de la tradició), que són africans actuals, amb el passat (la Cort de Mata Kharibu, d'època medieval, segle XII aprox.). La primera escena comença amb l'aparició, de sota terra, dels Morts, mirada interrogadora a requesta d'un defensor del seu cas. Per davant dels Morts passen Demoque, Rola i Adenebi (també Obaneji, que no sembla reaccionar). Després Obaneji entra en els tres anomenats, estableixen conversa i comencen a sortir emocions i pensaments (en els quals Soyinka expressa, amb les tres veus, punts de vista diferents sobre l'Àfrica actual i la seva tradició), sorgeix la visió de l'artista, Demoque; la de l'home polític, Adenebi; i la de la dona no tradicional, no mare, Rola. Acaba la primera escena amb un nou trànsit dels Morts per l'escena. La segona escena passa en un altre lloc del Bosc, prop de la casa de Murete, un dimoni dels arbres emparentat amb Agboreko; primer l'interroga Aroni, després l'invoca Agboreko, i finalment Ogun li pregunta per Demoque, i repta de paraula a Eshuoro. A la tercera escena, tornem a retrobar a Obaneji conduint Demoque, Rola i Adenebi més endins del Bosc. Ara la conversa derivarà a qüestions que afecten personalment els tres citats: Adenebi relacionat amb un suborn en un permís temerari a una camioneta de passatgers en mal estat; Demoque i el seu vertigen, la seva limitació física, i la mort del seu aprenent Oremole (que actua com a limitació psíquica i metafísica de l'artista, per Demoque); i Rola, encadenant de dues morts per problemes amb els homes (un amant que mata a l'altre amant i que després es suïcida). Al final de l'escena tercera, Ogun defensa el seu pupil seguint-los i repta el Pare del Bosc i també Eshuoro, de nou. A l'escena quarta, la gent del poblat, el Vell (Cap del Consell i pare de Demoque), el Conseller i Agboreko van esbrinant què està passant al Bosc, i Adenebi ho confirma sense tenir-ne consciència (ahora que expressa els motius de l'Assemblea de les Tribus), a la fi preparen una cerimònia per expulsar els dimonis del Bosc (amb emanacions de benzina de la xemeneia d'Ereko, que «era com un vell guerrer», segons Obaneji, i que nosaltres representem amb un reliquiari Dogón, fumat amb fum de cigarretes). A la cinquena escena Eshuoro interroga i sotmet Murete, adverteix Demoque, invoca la seva venjança. A la sisena escena un pregoner del Bosc ens informa que som en un àmbit de revelació, comença l'escena retrospectiva de la Cort de Mata Kharibu, Rola és la senyora Tortuga, Demoque un poeta, Adenebi l'historiador de la Cort, Agboreko un savi, el Guerrer (el Mort) exposa tots els seus motius, la seva rebel·lió als injustos designis de Mata Kharibu. A la setena escena, Eshuoro discuteix amb Aroni, davant el Pare del Bosc. Ogun apareix, lluita amb Eshuoro. Finalment, el Pare del Bosc equilibra la balança Eshuoro-Ogun. A continuació ve una vuitena escena, en la qual el Pare del Bosc interroga la Morta, li fa parir el Mig-nen, interroga el Mort, i fa parlar els Esperits del Bosc en contra dels humans, presents en el ritual en Demoque, Rola i Adenebi. Tot seguit sorgeixen els Trigèmins, els defectes humans, que el Pare del Bosc retreu i mostra als humans, i, amb un monòleg esperançador, el Pare del Bosc dóna opció a la natura humana de recomençar. L'epíleg tanca el cercle, com dèiem, quan Murete troba Demoque, Rola i Adenebi adormits al Bosc; avisa

Agboreko i el Vell d'on són, i, retrobats, l'obra s'acaba picant l'ullet al públic amb el proverbi que hem citat a l'inici.

Trobar un equilibri entre la Natura i l'home, en les seves transformacions constants, potser és la tesi principal de *La Dansa dels Boscos*, de Soyinka. Un gran poema on cada personatge, sobretot els quatre (Demoke, Rola, Adenebi i Agboreko) que es desdoblen en el passat, repercuteixen en significacions sobre l'home africà actual, el seu entorn, i la seva tradició, però que s'amplia cap a tots els homes i la seva existència al món, de la seva actitud. Soyinka parla de la memòria (la història, la hipocresia política d'Adenebi), del paper de l'art en la societat (Demoke), del paper de la dona (Rola), de les ficcions socials (el poder, Mata Kharibu; l'esclavatge i la raó, el Guerrer; el xantatge sexual, la senyora Tortuga), de la saviesa ancestral (el Vell i l'Agboreko), de la transcendència de la Natura en la concepció d'una humanitat (el Pare del Bosc, Eshuoro, Ogun [10].)

Davant una obra de text d'aquesta dificultat i en la qual les paraules i les imatges sempre volen dir més del que semblen dir (11), ens hem anat apropant, en els assaigs, a aquest poema immens amb humilitat i senzillesa, cercant les intensitats, les correspondències, cercant en els mites africans i en els nostres, des d'una estètica pretesament pobra, neutra, digna per alçar la paraula, la poesia, els ritus d'un teòric Tercer Teatre (12). L'anàlisi interpretativa s'ha basat en diversos registres, un de naturalista (pseudo-simbòlic) Demoke, Rola, Adenebi, Obaneji; un de tràgic (els rituals, els déus); un altre d'irònic, tipològic (el Vell, el Conseller, en part l'Adenebi, i a mig camí l'Agboreko); i un to èpic o històric-distanciat (la Cort de Mata Kharibu). Tota aquesta cuina d'idees l'hem intentada combinar amb una mica de Brecht, és a dir, la voluntat d'explicar una història, un conte, molt complicat, meravellós, moral. Un conte explicat per uns estudiants europeus, dirigit a d'altres europeus i que tracta de l'ànima oberta d'Àfrica, de l'Àfrica de Soyinka, una Àfrica contradictòria.

Hem intentat captar l'obra per donar-la a conèixer a un públic interessat en les literatures neoafricanes, fent un muntatge minimalista, amb mínims elements de vestuari i escenografia (un fons cru, un vestuari distintiu) amb l'aportació de peces d'art africà autèntiques de diferents ètnies (el tòtem és un cavaller yoruba, la xemeneia d'Ereko és un reliquiari Dogón, etc.) com a únics elements figuratius. Però el nostre treball no s'ha acabat. Volem representar-lo davant el major nombre de públic. I, com diu l'Agboreko, «Quan s'hagi fet collita. Proverbi d'ossos i silenci.»

FELIU PLASÈNCIA

NOTES

1. El corrent literari que va produir les seves obres entre 1934 i 1948 i que és conegut amb el nom de *Négritude* es pot descriure com la revolta amb la qual Caliban s'evadeix de la

presó del llenguatge de Pròsper (en *La Tempestat* de Shakespeare), en donar-se a si mateix la possibilitat d'una expressió pròpia i independent. La concepció del nou corrent començà a París el 1934, quan un grup d'estudiants va crear la revista *L'Étudiant Noir*; eren Léopold Sédar Senghor (nascut el 1906), del Senegal; León Damas (nascut el 1912), de les Guaianes, i Aimé Césaire (nascut el 1913) de Martinica.

«A Ibadan, Nigèria, apareix *Black Orpheus* a *Journal of African and Afroamerican Literature*. Aquesta revista fou creada l'any 1957 per Ulli Beier i Janheinz Jhan, que també editaren els números de l'1 al 6 (novembre 1959). Des del nú. 7 (juny 1960) fins al 13 (novembre 1964), els editors foren Ezekiel Mphahlele, Wole Soyinka (acabat d'arribar de Londres i a punt d'estrenar *La Dansa dels Boscos*, el juny del 1960) i Ulli Beier...».

Janheinz Jhan: *Las literaturas neoafricanas*, Col. Universitaria de Bolsillo, Punto Omega 107, Ediciones Guadarrama. Madrid, 1971.

Kesteleit defineix la *Négritude*, «com un instrument, una forma estilística, un estil, un mitjà estilístic, una qualitat, una actitud, una essència, una manera d'ésser, un estar-al-món, una raça, una raça oprimida, un olor de pell, una suma de tots els valors».

Lilian Kesteleit: *Les écrivains de langue française, naissance d'une littérature*, Brussel·les, 1963.

David Rubadiri (nascut el 1930, a Malawi), escriu: «Jo crec que la *négritude* és perillosa perquè condueix finalment a l'opressió de l'esperit creador, a lligar-lo de mans de tal manera que l'obra d'art arriba a no tenir sentit...»

David Rubadiri: «*Why African literature?*», *Transition*, vol. 4, núm. 15. Kampala, 1964.

Ezequiel Mphahlele (nascut el 1919, a Nigèria) a *The African Image*, Londres, 1962, rebutjava l'afirmació de Senghor segons la qual l'emoció era «negra» i apostava per «un realisme poètic que hauria de recolzar-se en l'experiència personal del poeta».

2. «Archibald: Silence (*au públic*). Ce soir nous jouerons pour vous. Mais afin que dans vos fauteuils vous demeuriez a votre aise en face du drame qui déjà se déroule ici, afin que vous soyez assurés qu'un tel drame ne risque pas de pénétrer dans vos vies précieuses, nous aurons encore la politesse, apprise parmi vous, de rendre la communication impossible. La distance qui nous sépare, originelle, nous l'augmenterons par nos fastes, nos manières, notre insolence —car nous sommes des comédiens. Mon discours terminé, tout ici (*il frappe du pied avec une rage excessive, presque comme un cheval, est il hennit comme un cheval*) ici! se passera dans de monde délicat de la reprobation. Si nous tranchons des liens, qu'un continent s'en aille à la dérive et que l'Afrique s'enfonce ou s'envole...»
Jean Genet: *Les Nègres*, L'Arbalète. Paris, 1958.
3. Wole Soyinka declarà a Kampala, Uganda, 1962, en un congrés d'escriptors, que «un tigre no proclama la seva tigritud, sinó que ataca i devora la seva presa.»
4. «Toute quête des origines du théâtre est mythique, autant chez Nietzsche que chez Wole Soyinka qui fait d'Ogoun, dieu yoruba, le premier comédien. Ces Mythes sont dynamiques: ils donnent sens à une expérience de la création dramatique, à un rapport à la culture. La dramaturgie d'Ogoun, emblème de Wole Soyinka, est d'abord celle d'une mort, d'une rupture avant une reconstruction. Mort d'un monde où les ancêtres vivaient de la vie des hommes; naissance d'un monde où l'homme doit inventer la cité, jouer sa liberté. Le théâtre n'a rien d'autre à dir.»
A. Ricard: «L'Invention du théâtre», *L'Âge d'homme*. Paris, Lausanne, 1987.
5. «Cada època té una determinada visió, específica, de tot passat que arriba a la seva consciència. La llegenda no és una manera entre d'altres, sinó l'única forma en què nosaltres podem pensar, expressar i reviuir la història. Tota història és mite, i, com a tal, producte del corresponent estat de les nostres potències espirituals: de la nostra sensibilitat, de la nostra força creadora, del nostre estat d'ànim.»
Friedell, Vol. I, p. 13.
6. «Il faudrait revenir sur la part des dramaturges de langue anglaise: Ngugi wa Thiongo au Kenia, ou Wole Soyinka au Nigérie. Le premier s'est inspiré des formes dialectales véhiculaires, per transposer le jeu théâtral en une scène collective... Wole Soyinka, lui, s'est installé au niveau d'une voix oraculaire qui porte dans de large de la heule. Alliant la réflexion théorique à la pratique de la mise en scène, il a réussi à intégrer les traditions

populaires à la responsabilité politique de l'écrivain: tout art est un phénomène social, affirme-t-il.»

Pius Ngandu Nkashame (Zaire): «Le cercle de la dramaturge: les mutations dans le théâtre africain actuel». Congrès Internacional de Teatre a Catalunya. Vol. III, sec. 4. Institut del Teatre. Barcelona, 1987.

«Quizás también la distancia que separa la identidad africana de la identidad europea sea un puente que deba ser cruzado transfiriendo nuestra existencia, como en el teatro ritual, a esa área de transición que describe Soyinka, que nos pone en contacto con el mundo de los ancestros, un área que permita a la humanidad mantener la identidad a través de la diversidad.»

Maria Josep Ragué: «Entrevista a Wole Soyinka», *Quimera*. Barcelona, 1987.

7. «Les Bacants marca un retorn a les creences tradicionals, en el sentit que el contingut religiós n'és la base i que la voluntat divina en decideix el curs. Dionís hi apareix com a una divinitat somrient i cruel, segura del seu poder, decidit a obtenir respecte i devoció. Penteu, que gosa rebel·lar-s'hi, té la fi més terrible que es pugui imaginar...»
Vito Pandolfi: [Títol?] Vol. I, Institut del Teatre. Barcelona, 1989.
8. «L'acció té una unitat: la nit, que penetra pels llocs més amagats de la imaginació i els sentiments. La comèdia passa al camp, a Atenes, i té com a pretext les vicissituds amoroses de dos personatges reials; es perd en recursos infinits però també en els paranys de la natura quan no és al servei de l'home.»
Vito Pandolfi: [Títol?] Vol. I, Institut del Teatre. Barcelona, 1989.
9. «Una peça no pot preocupar-se pels ingredients de temps posteriors, més civilitzats; ha de mostrar, sense prejudicis i en forma directa, les característiques combatives i semibàrbars del fundador d'aquella civilització. No és el mateix recórrer 'l'auria via de l'equilibri', que traçar-la i obrir-la. I no és el mateix una doctrina de conducta que una doctrina de cerimònies.»
Bertold Brecht: *Diario de Trabajo 1938-1941*, Nueva visión. Buenos Aires, 1973.
10. «La poesia mai no és simple expressió. La recepció poètica és una operació com veure o escoltar, és a dir, molt més activa. Compondre poesia ha de considerar-se com una activitat humana, com a praxis social amb totes les seves contradiccions i amb tota la seva transformabilitat i gestadora d'història. La diferència està en «reflectir» o «mantenir el mirall per davant».»
Bertold Brecht: *Diario de Trabajo 1938-1941*, Nueva visión. Buenos Aires, 1973.
11. «Podria dir-se teatre de l'invisible-fet-visible: el concepte que l'escenari és un lloc on pot aparèixer l'invisible... Només quan un ritu es posa al nostre nivell ens sentim qualificats per intervenir... Sabem que el món de l'aparença és una escorça: sota l'escorça es troba la matèria en ebullició que veiem si ens apropem a un volcà. Com dominar aquesta energia?... Avui dia hem posat al descobert la impostura, però estem redescobrint que un teatre sagrat segueix sent el que necessitem. On hem de cercar-lo?»
Peter Brook: *The Empty Space*. Londres, 1968.
12. «S'ha d'assenyalar que aquests últims anys la noció d'un Tercer Teatre està a punt d'imposar-se, percebut amb antelació per Yacine i, parcialment, per Césaire, el principal responsable estètic i teòric del qual és, sens dubte, Eugenio Barba...»
Ricard Salvat: *Escrits per al Teatre*, Institut del Teatre, Pp. 386 i s. Barcelona, 1990.